Salvatore Settis – Il futuro del “classico” (anno di pubblicazione: 2004)

Salvatore Settis ripercorre all’indietro quei sentieri della storia dell’arte che dai grattacieli postmoderni americani corrono fino ai Greci e ai Romani, per mostrare come è mutata nei secoli l’idea di ‘classico’, in un serrato confronto fra Antichi e ‘moderni’ sempre giocato in funzione del presente: uno scontro fra opposte interpretazioni, non solo del passato, ma del futuro. Nessuna civiltà può pensare se stessa se non dispone di altre società che servano da termine di comparazione: un altrove nel tempo (Greci e Romani) cosí come un altrove nello spazio (le civiltà extraeuropee). Quanto piú sapremo guardare al ‘classico’ non come una morta eredità che ci appartiene senza nostro merito, ma come qualcosa di sorprendente da riconquistare ogni giorno, come un potente stimolo a intendere il ‘diverso’, tanto piú sapremo formare le nuove generazioni per il futuro. – Fonte Einaudi

“Ogni epoca, per trovare identità è forza, ha inventato un’idea diversa di “classico”. Così il “classico” riguarda sempre non solo il passato ma il presente e una visione del futuro. Per dar forma al mondo di domani è necessario ripensare le nostre molteplici radici.”

I-Il “classico” nell’universo del “globale”

Nel 1967, Arnaldo Momigliano tenne a Erice in Sicilia una lezione per studenti liceali. Il suo tema era lo studio della storia antica, greca e romana. Momigliano cominciò con una domanda: perché si studia la storia antica? Ci sono due modi opposti, di rispondere a questa domanda. Il primo: tutte le vicende degli uomini, in ogni tempo e in ogni luogo, meritano studio e attenzione. Il secondo: le tracce del nostro passato nella cultura, nella lingua, nei monumenti, nelle istituzioni, nel paesaggio sono così imponenti da incuriosirci e da obbligarci a studiare il passato per capire una parte importante di noi stessi.
A quasi quarant’anni di distanza, vale ancora quella considerazione? In un’epoca dominata dalla retorica della globalizzazione, è ancora vero che il passato greco-romano è più “nostro” di quello cinese?
Una risposta, superficiale ma assai diffusa è che il passato “classico” ha una sua perenne attualità in quanto contiene e segnala le radici comuni della civiltà occidentale, offre all’Unione Europea un comune fattore identitario. Risposta questa non convincente. Se le cose stessero così non si capirebbe il progressivo, inesorabile arretrare della cultura “classica” nei sistemi educativi. Quello che va evidenziato e interpretato è un paradosso: via via che si sa sempre meno dell’antichità greca e romana, tanto più si consolida nel nostro paesaggio culturale l’immagine delle civilità “classiche” come la radice ultima e unica di tutta la civiltà occidentale.
Meno sappiamo il greco e il latino, meno leggiamo quelle letture e più parliamo dei Greci e dei Romani, ma in modo sempre più convenzionale, morto.
Più grave e insidioso è un altro aspetto di questo processo: quanto più generici e meno colti sono questi esercizi, tanto più essi rischiano di innalzare la cultura “classica”, sopra un piedistallo irraggiungibile, estirpandola dalla storia per proiettarla su un piano che si pretende universale, ma in realtà facendone arma e bandiera di una civiltà occidentale che possa poi rivendicare più o meno copertamente la propria superiorità rispetto alle altre. Perché una risposta possibile al panico della perdita della propria identità è la rivendicazione di identità locali “forti”.
Ma è davvero così? Omero è davvero più nostro che dei giapponesi o dei mussulmani? O appartengono ormai a un più vasto orizzonte globale, nel quale l’antichità “classica” debba avere un suo piccolo posto in mezzo a tante altre antichità? Tutte egualmente legittimate come altrettanti, equivalenti serbatoi di nomi, anedotti, storie, citazioni e curiosità?
Una riflessione su questo tema ha un riferimento al continuo arretrare dello studio della cultura greca e latina che induce a interrogarsi sulla natura del “classico” e a chiedersi se esso abbia ancora una funzione nel mondo contemporaneo, o invece non ne abbia più alcuna e debba sopravvivere solo come privato intrattenimento di marginali specialisti.
C’è un’opzione diversa: ripensare dalle radici la natura e la funzione del “classico” di marca occidentale, individuandone le peculiarità distintive che siano rimaste in vita e abbiano ancora qualche significato anche entro un contesto marcatamente multiculturale come il nostro.
Vi si oppone la concentrazione ossessiva ed esclusiva sul contemporaneo, portando gli eventi della storia ad essere poco interessanti.
L’Europa sta abbandonando la propria memoria storica e non sa più vedere se stessa come un prodotto della storia, ma identifica ormai la propria tradizione solo nella modernità, e cioè in valori dati per indiscutibili.

II-La storia antica come storia universale

Rispetto agli sperimentati usi e riusi del “classico”, le sue due metà i Greci e i Romani sono fortemente asimmetriche.
Eppure le rivendicazioni di universalità e validità del classico, puntano piuttosto sulla piccola Grecia, che fu una provincia romana fra le tante e che prima di Roma è stata dilaniata da lotte fra le sue città-stato.
Greco e latino furono le due lingue dell'impero, e poi quelle dei due imperi, d’Oriente e d’Occidente. Ma la priorità culturale della Grecia, come originaria culla di valori e di idee classici e occidentali, è un filo che percorre la storia degli ultimi secoli. Al punto che i Romani appaiono a volte, nello sbiadito scenario della memoria culturale corrente, solo come mediatori della cultura greca.
Insomma, il mito di una "classicità" originaria e comune si traduce nella concezione della storia greca come universale, o meglio come un suo snodo essenziale, necessario a intendere il mondo moderno, a partire dalle conseguenze per noi. Eppure questa immagine della storia greca ha bisogno dei Romani, non solo come mediatori culturali, ma per un’impalcatura istituzionale, militare e amministrativa con la quale l'impero id Roma creò la cultura "classica".
Ma queste dispute sul peso relativo dei Greci e dei Romani nella formazione dei valori occidentali non toccano il cuore del problema, in quanto danno per scontata la centralità della matrice “classica”, la sua natura di storia universale. L’idea che siano stati i Greci a gettare una volta per tutte il seme da cui sarebbero sbocciati assai più tardi eventi e valori in cui oggi ci riconosciamo ricorre assai spesso.
Quale può essere il posto degli Antichi in un mondo caratterizzato sempre di più dalla mescolanza dei popoli e delle culture? Occorre avere ben chiara la distinzione fra i valori dell’antichità classica, per come furono elaborati dai Greci e dai Romani, e l’uso che ne è stato fatto.

III-Il Classicismo e il classico: un percorso a ritroso

La vera domanda è: *che cosa vuol dire Classico?* che cosa merita questo nome? Come è nato, come si è sviluppato e come si è modificato il concetto stesso di classico? Che rapporto c'è tra il classico e il classicismo?
Iniziamo col dire che "classico" è di per se un concetto statico, in quanto designa un periodo storico per definizione concluso; esso però non ha senso e non è operativo senza un meccanismo dinamico di nostalgia o di iterazione.
Quindi Classico e Classicismo formano una coppia di concetti che si spiegano e si legittimano mutuamente.
Fu all'interno dell'antichità greco-romana che nacquero non solo i meccanismi socio-culturali di ciò che chiamiamo “classico” e “classicismo” ma anche il termine classicus.
Prima di tutto, dobbiamo sottolineare che mentre i termini classico e classicismo sono intercambiabili se applicati ad altre situazioni di storia culturale, in riferimento all’antichità greco-romana essi sono nettamente distinti. anzi quasi opposti: il classico viene prima e designa ciò che è originario e paradigmatico, ciò a cui si rifaranno dopo nei secoli, le ondate dei diversi classicissimi.

IV-Il classico come discrimine, fra post-moderno e moderno

L'inserimento di elementi e segmenti staccati di origine classica o neoclassica è parte essenziale della poetica del postmoderno, specialmente nell'architettura

Possiamo scegliere come esempio il *Donnelley Building a Chicago, 1992,* di Riccardo Bofill, un architetto che ha caratterizzato il proprio stile come **modern classicism**. Questo grattacielo per uffici di 50 piani è coronato da quattro frontoni templari all'antica ed è ricco di altri riferimenti analoghi.
Ma la ricorrenza di marmi, colonne, volute, non comporta affatto un progetto di ritorno al classico. Al contrario i progetti del postmoderno fanno riferiment o a un modello storico assai semplificato. Secondo alcuni il postmoderno avrebbe una forte carica creativa, innescata dalla morte della modernità, e proprio perché la sente ormai alle spalle ricorre all'antico per costruire un suo nuovo linguaggio. Per altri, queste sperimentazioni si esauriscono in un citazionismo autoreferenziale, utilizzate frequentemente come registro ironico e dissacratorio che nega il vocabolario classico, mentre lo usa.
Le deduzioni del classico nell'architettura postmoderna non valgono come un ritorno all'ordine, ma esaltano piuttosto, un citazionismo frammentario e sconnesso. Quella che si è andata dispiegando nell'architettura postmoderna, non è una nuova stagione del classicismo, ma il sintomo della fine della tradizione. Al contrario il classico nelle vesti postmoderne, non viene volgarizzato, ma

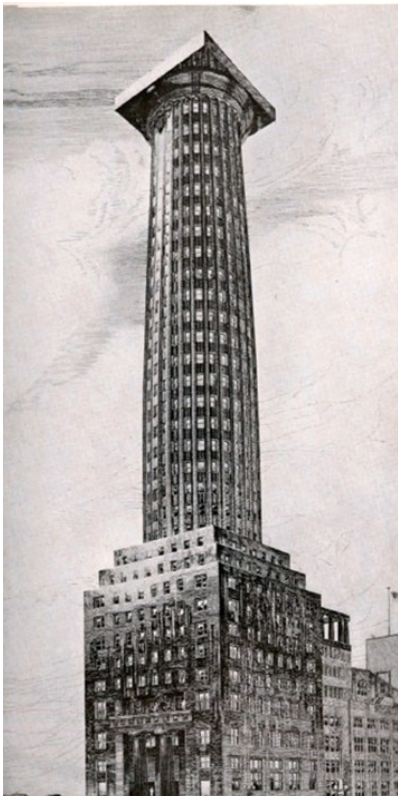
banalizzato.

V-Il classico tra gli stili storici: vittoria del dorico

Il "movimento moderno" è solo una delle molteplici tendenze artistiche del XX secolo. L'etichetta con cui è stato possibile definire non solo l'arte, ma la letteratura, la filosofia.

Infatti anche l'architettura del XX secolo si occupò di promuovere un movimento moderno, con forme volumetriche semplici e strettamente funzionali, edifici articolati da superfici limpide e geometriche, prive di decorazioni. Una nuova libertà formale del plasmare volumetrie pure.

Il ***Ring di Vienna***, con la sua mescolanza eclettica di edifici ciascuno in un suo proprio e individuato stile storico, è il perfetto equilibrio tra un'architettura essenziale, funzionale ma anche formato da un vocabolario artistico intrinseco di conoscenze storiche. Infatti ogni singolo edificio rimanda al periodo storico di cui ha adottato lo stile, mentre l'insieme celebra la pluralità degli stili in quanto diversità e in quanto sequenza storica. In questa cornice culturale si trovarono in gara eredità del classico con linguaggi revival di origine greca o latino-classica.

Non meno importante è la sperimentazione parallela ai vari stili storici, si giocava anche su un piano più essenziale, quelle delle nuove possibilità tecnologiche che andavano trasformando il mestiere dell'architetto. In particolare il riuso di uno stile storico, e l'adozione di nuove tecnologie, come l'uso del cemento armato o di strutture metalliche.

Ma anche il nuovo culto dell'essenziale aveva bisogno di modelli e di precedenti, e mentre le nuove possibilità tecnologiche regalavano gli stili storici, si volle cercare nell'antichità classica un modello autorevole, e lo si trovò nella pura espressione dello stile d**orico.** Il dorico venne inteso non come una fra le tante ipostasi del classicismo, ma come l'essenza di una grecità incorrotta.

Un esempio che non fu mai eseguito, eppure è fra le icone del moderno: è il progetto presentato da Adolf Loos, nel 1922, al concorso per la sede di *Chicago Tribune*. Egli propose per Chicago un grattacielo a forma di una gigantesca colonna dorica, che doveva contenere al suo interno ventuno piani di uffici al di sopra degli undici piani di un grande basamento quadrato; le finestre degli uffici dovevano aprirsi nelle scanalature della colonna. L'ordine dorico veniva inteso non come ornamento, ma come forma pura, appropriata alla modernità.

Un simile valore assunse il Classico, anche rispetto a un'arte nuova, il cinema. Il cinema, come arte dionisiaca, il biancore dello schermo come splendore di marmo colpito dal sole di Grecia, la nuova estetica del movimento incentrata sul meraviglioso.

D'annunzio aveva scritto una pagina sul Cinematografo come strumento di liberazione e come arte di trasfigurazione. Il classico è inteso come purezza, nudità, essenzialità, una pagina bianca su cui i moderni possano sperimentare la riguadagnata libertà di scrivere nuove parole, nuove architetture, nuove esperienze. Dentro il classico fu possibile prelevare e isolare, come da una miniera, una sua accezione specialissima, riconoscendone la consonanza col moderno in nome del rigore meccanico delle forme.

VI-Il classico non è autentico

Questa esaltazione di un segmento dell'antichità greco-romana, come lo stile dorico, non è un fatto isolato nella storia culturale di quegli anni. Alla storia dell'arte greca costruita lungo il filo delle notizie recuperate dalle fonti antiche e incentrata sui nomi degli artisti veniva, contrapponendosi un'altra storia, "*la storia dell'arte senza nomi*", degli originali, a cominciare dagli anonimi maestri.

L'immagine tradizionale dell'arte classica era consegnata ormai al corpus delle statue di Roma, a un'idea del classico che vedeva l'antichità come un blocco unico, greco-romano, codificato nelle università e nelle accademie dell'arte, tradotto da manuali e in collezioni di calchi. La nuova ricerca dell'autenticità spingeva a cercarla negli originali, specialmente arcaici, ignoti, fino allora a dotti e ad artisti ed ora emersi nella terra greca. Bisognava appropriarsi e immedesimarsi, in modo tale da identificarsi e alimentare una nuova cultura e in specie la Bildung della generazione successiva.

Questo nuovo valore di riconquista dell'autenticità, mirava a riconoscere nell'arte greca, un buon studio per l'invenzione e un gusto per la scelta delle immagini.
Anche in Italia si cercava dentro il classico percorsi alternativi. Vollero riconoscere un carattere sperimentale e alternativo. A determinare questa fisionomia fu **Pirro Marconi**, propose il termine **anticlassico**.
Il classico come era stato costruito nei secoli precedenti non bastava più, perché esso potesse alimentare il moderno, doveva produrre dal suo seno anticorpi, percorsi alternativi, sperimentali. Doveva evocare anche il primitivo e l'anticlassico, doveva mettersi in sintonia con le avanguardie.

VII-Classico greco contro classico romano

Un mutamento di prospettiva ancora più radicale si era prodotto a cavallo del 1900 anche su un altro fronte, quello dell'arte romana. Nel paradigma interpretativo in vigore da Winckelmann in poi, l'arte romana era stata vista come l'ultima fase dell'arte greca. A questa visione si oppose con forza la rivalutazione dell'arte romana, promossa a Vienna da Alois Riegl. Con strategie diverse e convergenti, si giustificò l'arte romana non a partire da ciò che l'aveva preceduta (arte greca), ma da quello che la seguiva (arte medievale).
L'allontanarsi dei Romani dai Greci, non fu negato ma riproposto non come processo di degenerazione, ma di creazione di un linguaggio e un gusto consapevolmente nuovo. Al naturalismo greco corrispose a Roma la nascita della rappresentazione illusionistica della realtà.
Ma l'arte romana può considerarsi classica? Secondo la visione di Winckelmann, non vi c'era nulla che meritasse il nome di “arte romana”, ma semmai “un'arte greca sotto i Romani”, e cioè nell'epoca del suo finale declino.
Il regredire del ruolo dell'arte romana da Winckelmann in poi non era nuova, infatti negli scritti del Rinascimento, Vasari poneva l'arte romana al culmine dello sviluppo dell'arte antica, la più divina tra tutte le arti, contrapponendola alle due varianti di quella che noi chiamiamo medievale. Tutta l'antichità greco-romana era vista “en bloc”.
Comunque la costante è la convivenza nell'arte romana di elementi romani ed elementi greci. Di qui venne la diffusa immagine dell'arte romana come "bipolare", e cioè che contiene al suo interno sia un'arte aulica, che aderisce ai canoni classici, sia che se ne allontana. Proprio per questa sua contraddittoria duplicità, messa in rilievo nel novecento, l'arte romana è in bilico fra "classico" e "non classico".

VIII-Classico, libertà e rivoluzioni

Il ruolo importante delle arti figurative nella società del XVIII secolo non basta a spiegare l'intensità del dibattito che si svolse fra greco e romano. Quello che era in gioco andava molto al di là delle preferenze per il pantheon o per il Partenone: era in corso infatti uno scontro tra gli ideali “romani” e quelli “greci” della moralità e del costume.
Nelle *Vite parallele* di **Plutarco**, Greci e Romani camminano fianco a fianco, e di ciascun personaggio si insiste sull'educazione e sul carattere, sui vizi e le virtù. In questa visione il sentimento dell'unità del mondo greco-romano prevaleva sulla percezione delle differenze e delle fratture che lo attraversano. Ma questa concezione si frantuma nel corso di quel secolo. Greci e romani infatti furono sempre più spesso attratti non in parallelo, ma come modelli contrapposti. In molti scelsero di concentrarsi sui Greci, e lasciare i romani un ruolo secondario sulla scia di Winckelmann. Winckelmann offriva una narrazione storica dell'arte antica interamente dominata dai Greci. L'arte greca evocata e divinata da W, era nutrita di valori attuali, per questo assunse subito una nuova statura, infatti, divenne la matrice di un programma educativo non del solo artista, ma dell'uomo colto. Ideale etico e ideale estetico si fondevano in uno, in una visione puntata. I greci incarnavano alla perfezione l'ideala del bello naturale, tipico del 500, in quanto avevano sperimentato la natura in tutta la sua bellezza.
Il percorso descritto da Winckelmann, non presentava la civiltà greca come un paesaggio uniforme, al contrario, si susseguivano quattro epoche ben distinte: lo stile "più antico", lo stile "elevato", Il "bello stile", e infine "degli imitatori". Era quindi possibile individuare non solo i Greci contro i romani, ma individuare anche la civiltà greca e le sue epoche più alte (le più classiche). Era un progetto etico-pedagogico e ricostruzione storica, che avrebbe aperto l'orizzonte agli ideali della borghesia.
Ancora più sorprendente è la sua esaltazione della **"libertà greca",** riferendosi alla libertà attiva del cittadino nella polis, la libertà che favorisce il fiorire delle arti e delle scienze. La libertà rivela lo spirito del cittadino a sé stesso, gli dona una vita gioiosa, lo spinge a dare il meglio di sé. Questi pensieri disegnavano più una profezia per il futuro che la storia del passato, perciò potevano essere letti in chiave settecentesca.
Quello che W, prometteva ai suoi lettori, non era solo la libertà greca del cittadino nel governo delle istituzioni, era soprattutto la liberazione intellettuale dell'individuo attraverso l'esperienza estetica.

IX-Il classico come repertorio

Gli artisti del neoclassico ebbero in agenda il ripudio per il rococò e l'operazione per un nuovo stile, ispirato ai Greci anche se spesso utilizzando anche fonti romane. Questo nuovo programma era ispirato a un profondo

rinnovamento morale e politico della società attraverso l'arte. Per molti il contributo dell'arte doveva iscriversi alla pari con la scienza. Un'opera d'arte poteva così essere concepita come una *machine pittorica*, congegnata in modo tale da influenzare l'osservatore.
Le tesi sostenute da **Diderot** nei Salons, suggerivano la direzione di un avvicinamento al terzo stato e un distacco dall'aristocrazia. Egli contrapponeva alla *fausse nature* di Boucher, la *nature bonnete* identificata nell'ideale classico.
idee come queste presero forma più consapevolmente dopo la Rivoluzione.
In *Due mémories* del 1796, **Jean Cabanais**, argomentava che ogni individuo percepisce il mondo, ma anche l'arte, attraverso segni, come per esempio gesti, voce e fisionomia, li interpreta attraverso le esperienze passate e vi reagisce con moti di sympathie che possono essere condivisi col corpo sociale. Il punto non era di imporre all'alto una nuova moralità, ma piuttosto di evocare dell'intimo, mediante l'arte, le inclinazioni che si credevano proprie della natura umana: la razionalità e l'istinto di libertà. La natura era infatti la fonte delle nuove virtù repubblicane.
L'interazione fra osservatori e opere d'arte fu descritta col linguaggio di Newton conferendo al progetto di una tecnologia morale dell'arte l'aspetto del rigore scientifico, di una legge di natura governata dal rapporto di causa ed effetto.
Negli stessi anni **Pierre-Charles Levasque**, in un memorie dell'Institut, furono racchiusi i suoi termini chiave di force e charactère. La composizione del dipinto doveva basarsi sul disegno e sulla forma più che sul colore; i gesti delle figure dovevano essere naturali per essere efficaci, e per parlare all'anima del popolo dovevano essere universali.
Come queste proposte potevano essere accolte, lo dimostrò **Jack Louis David**, che considerava l'arte greca affidabile, in quanto scrittura geroglifica, in cui a ogni gesto corrisponde un significato. Ad esempio: La figura di Leonida alle Termopili, è rappresentata centralmente. Il presupposto era che quell'immagine classica, fosse in grado di trasmettere immediatamente e con forza, l'idea di un eroe guerriero in un momento di riflessione.
Il progetto dell'arte come tecnologia morale e dell'arte greca come linguaggio universale aveva rilanciato con forza l'idea che ai monumenti degli Antichi si potesse guardare e attingere come un repertorio fissato una volta per tutte e pronto al riuso.

X- "Rinascimento dell'antichità"
Quest'idea non era del tutto nuova, da sempre la pratica artistica comporta il ri-uso di temi e schemi, nell'arte moderna. E proprio in Europa fino al neoclassicismo, il più potente meccanismo di rinnovamento dinamico del repertorio fu il periodico ritorno d'interesse per l'arte classica.
Anche nel medioevo alcuni monumenti classici avevano riprese dall'antico. Protagonisti di questa storia, che va sotto il nome di Rinascimento, furono gli artisti italiani; naturale in quanto gli esempi d'arte classica presenti si trovavano nelle **rovine**, soprattutto a Roma.
Da quelle nuove antichità, pittori, architetti e scultori potevano arricchire il proprio bagaglio personale, traendone elementi di un lessico figurativo che si caratterizzava come nuovo proprio perché riproponeva uno antico.
In tal mondo rinascevano formule espressive che erano morte da secoli.
L'esercizio stilistico riattualizzava l'arte classica come un potente archivio lessicale. L'arte classica poteva essere intesa, ancora prima delle codificazioni francesi di fine settecento, come un lessico perpetuo e universale di formule e gesti, un repertorio di conoscenze tecniche sui modi di rappresentare la natura e il movimento, la profondità spaziale, i sentimenti e le passioni umane. Al meglio di questa teoria, fu proprio **Raffaello,** che riuscì ad attingere a quel linguaggio assimilandolo intimamente, e ad incarnare fra i moderni la nobiltà degli Antichi. Il richiamo all'immaginazione della natura ebbe il primo posto, ma già si faceva strada l'idea che l'imitazione perfetta era contenuta nelle statue antiche, e che il classico possa essere l'equivalente del "naturale".
Un forte senso del corpo, espresso nella frequente rappresentazione della nudità, ebbe da allora in poi un ruolo importante per ogni percezione del classico. La nudità ideale d'impronta classica, in seguito però, fu sempre più complicata, tramutandosi da pagana in profana o laica.
L'etichetta di "Rinascimento", si usa spesso, dandola per scontata, quasi fosse una spiegazione e non qualcosa da spiegare, per designare ogni insorgenza di motivi, o come mero motivo cronologico, come sinonimo di un'età moderna che succeda al medioevo. L'idea che le arti fossero rinate con Giotto ricorra già in una linea che va da Boccaccio ad Alberti, mentre l'invenzione del Rinascimento nel senso oggi usuale si deve a **Michelet (1840) e Burckhart (1860).** Il termine ebbe subito due implicazioni: da un lato, esso definiva la storia culturale europea fra quattro e cinquecento come l'età della *"decouverte du monde et découverte de l'homme*", e quindi non riferendosi solo alle arti figurative, ma anche alle lettere, alle scienze e allo sviluppo politico e sociale. Dall'altro la potente metafora della rinascita, implicava il riferimento al mondo classico.
Poiché non si ha rinascita se non dopo la morte, il Rinascimento fu sin dall'inizio un Rinascimento dell'antichità: in tal modo l'800 riconobbe nell'antichità classica il protagonista per la formazione di un uomo moderno. Nel

novecento, i laboratori degli storici finirono per produrre sulla scena altri rinascimenti.
Rinascimento e classico sono idee guida della storia culturale europea le cui sorti si intrecciano intimamente, e che si sviluppano con significative sincronie: se il Rinascimento viene dal classico, ne è la rinascita, non è meno che il rinascimento diventerà esso stesso classico.

XII-Il classico prima dell'antichità classica
Per definire l'antichità che noi chiamiamo classica, Winckelmann non usava questo termine, lo usano in questo senso Ghiberti, Vasari. Di fatto anche se la parola classico entra in circolazione tra cinque e seicento, il suo uso come sinonimo di antichità greco-romana non si stabilizzò prima degli inizi del XIX secolo. Prima di allora, i termini d'uso per contrapporre Greci e Romani alle esperienze e ai progetti del presente, erano piuttosto Antichi e moderni.
La parola *Modernus* era già nel latino di Cassiodoro, ma solo nei secoli XIV si cominciò a costruire l'opposizione polemica fra *antiqui e moderni,* prima nella pratica scolastica, e dopo in ambito religioso (Groote).
La parola *Antiquus* non aveva più il senso di un'etichetta cronologica, ma la pregnanza di un progetto etico-politico, che nel presente intendeva far rivivere le passioni e le virtù degli Antichi.
La potenza dei due termini poteva capovolgersi a seconda del contesto.
La prima applicazione dell'opposizione dei due termini alle arti figurative si ebbe con **Giovanni Dondi dell'Orologio (1375)** che contrappose ai moderni gli antiqui le cui opere si scavavano nelle rovine di Roma. Poco a poco, **Cennino Cennini (1390),** scrisse che Giotto aveva cambiato l'arte del dipingere da greco in latino, e ridusse al moderno. "greco" qui è lo stile bizantino, consacrato ma immobile, "latino", invece era lo stile di Giotto aggiornato sulle novità che venivano dallo studio dell'antico, romano-latino. Più tardi furono detti moderni gli artisti che praticavano questa maniera moderna.
Questa concezione comportava una distinzione assai marcata fra gli antichi, greci e romani e i moderni, opposti. Attraverso una tale contrapposizione, l'antiquitas, per lungo corso di secoli considerata compresente e viva fonte di norme e pensieri, la cui auctoritas un tempo incontestabile diventava più salda, ma anche più esplorata e meno inafferrabile. Ne risultò comunque una periodizzazione in tre età.
Tra antichi e moderni risulta il Medioevo, un'età di mezzo. Nel corso del seicento i moderni lasciarono gli antiqui alla loro antichità conclusa, costruendo una nuova modernità, ispirata alla cultura classica.
Nelle "Querelle des Anciens, et des Modernes", fu ripescata la parola classicus della letteratura latina e ritornò nelle lingue europee.
In latino il termine c*lassicus,* non era nato per definire fenomeni ed epoche della storia culturale, ma apparteneva al linguaggio politico ed economico, per designare ad esempio le sei *classes* dei cittadini.
Il medioevo non ebbe classicus fra i termini d'uso per designare l'incontestata auctoritas degli Antichi. La parola prelevata da Gellio, tornò in uso a partire dal cinquecento, prima in francese e poi nelle altre lingue, ma solo con riferimenti a testi letterari. Così c'erano autori classici, ma non c'erano statue classiche e nemmeno un'antichità classica.
Il termine classico nelle lingue moderne europee non si riferiva agli autori greci e latini, con il termine si poteva dire qualsiasi testo, a cui fosse riconosciuto un valore esemplare. Anche se classici erano detti solo i testi letterari, proprio nelle stesse generazioni artisti e architetti avevano preso a studiare i monumenti dell'antichità, scegliendoli come guida per una radicale riforma dei linguaggi e degli stili dell'arte.
Prendeva intanto forma e guadagnava status l'antiquaria, che si pose a traguardo la ricomposizione in unum dei frammenti della sacrosanta antiquas che i secoli avevano frantumato e disperso. L'erudizione antiquaria traeva alimento e motivazione dall'attenzione degli artisti per l'antico, mentre per gli artisti lo studio di oggetti e costumi classici non fu fredda consuetudine libresca, ma fresca attenzione al vero, tutta puntata verso l'estetica della "convenevolezza", che imponeva fedeltà "archeologica" nei dettagli della pittura di storia. E mentre a Roma Cassiano del pozzo compose con una schiera di artisti il suo ambiziosissimo Museo Cartaceo, in un pose il disegno sulla base di una cultura antiquaria simile ai grandi pittori, come Nicolas Poussin, che era intento a ricercare negli antichi marmi di Roma una propria misura, per rappresentare i panni classici un'umanità di gesti.
Fra la fine del XVIII secolo e XIX si consumò al contrario, il divorzio fra antiquaria e pratica artistica, e il progetto di ricomposizione dell'antico si focalizzò soltanto nelle università e nel loro sistema disciplinare.
Nel quadro delle classificazioni e gerarchie disciplinari che la nuova università rendeva obbligato, una specificazione era necessaria a distinguere l'antichità greco-romana da altre antichità. La nuova cultura classica era rivolta ai classici del presente, l'alta e media borghesi, le classi dirigenti.
Come i sistemi educativi, che a lungo conclusero in posizione d'onore lo studio del latino e del greco, anche i musei, da Londra a Barlino, vollero fregiarsi di marmi tolti ad Atene o a Pergamo.
Eppure rimangono numerose contraddizioni della parola classico, che può designare un'intera antichità greco-romana. Altre si applicano allo spazio dell'arte greca in Sicilia nel V secolo a.C.

Altri problemi terminologici sono stati evidenziati da **Wladislaw Tatarkiewicz**, egli ha distinto quattro significati della parola "classico":

1. per denotare un valore, Classico, può valere di prima classe, perfetto, riconosciuto come modello, in opposizione a imperfetto o mediocre;
2. per dare un periodo cronologico, Classico, può essere sinonimo di "antico greco-romano";
3. per denotare uno stile pittorico, classico, può riferirsi ai moderni che si siano ripromessi la conformità ai modelli antichi;
4. per denotare una categoria estetica, classico, può dirsi di autori e opere che hanno armonia, misura ed equilibrio.

Infine, Classico può essere definito da una serie di opposizioni binarie: nel cinque e seicento gli si contrappone il gotico, nell'ottocento il romantico, e nel novecento il primitivo. Di questi quattro significati uno solo (2), era l'oggetto di queste pagine.

XIII-Il classicismo dei classici

Un’altra domanda necessaria è: Gli antichi, i Greci e i Romani, ebbero una propria epoca classica?
Come abbiamo visto, la narrazione storica di Winckelmann, articolava lo sviluppo dell'arte greca secondo un percorso parabolico modellato sulla vita umana, attribuendo all'arte un'infanzia esitante, una pura giovinezza. Winckelmann era stato il sostenitore di questo schema storiografico, non l'inventore: descrizioni semplificate di questa parabola possono trovarsi negli scritti d'arte prodotti, in Italia, specialmente nel Rinascimento. Winckelmann prese il modello evolutivo delle Vite di Vasari, ad esempio. Queste consonanze si spiegano facilmente, perché tutti furono lettori di Plinio il Vecchio, in particolare degli ultimi libri della *Naturalis historia*, che offrono il solo compendio conservato di storia dell'arte antica. Come Plinio, Vitruvio avevano organizzato le notizie su artisti e architetti seguendo uno schema biologico-parabolico. Plinio prendeva le proprie fonti greche, in particolare da due autori: Senocrate di Atene e Antigono di Càristo. Avevano una visione di ammirazione nei confronti dell'antichità trascorsa, superiore al presente, quindi già classica. Questo paradigma biologico non era nato per descrivere lo sviluppo dell'arte, esso aveva preso forma nella scuola di Aristotele, da cui viene l'impulso a scrivere storie specializzate sulle discipline, organizzando la materia dentro un quadro narrativo. La narrazione di Aristotele si basava sullo sviluppo della tragedia, nata come improvvisazione. Il modello biologico della storia contribuì a determinare quella visione degli sviluppi dell'arte antica che attraverso Plinio avrebbe influenzato tutti i trattatisti moderni. Ma già dal IV-III secolo a.C. storici e retori raccomandarono di usare la lingua e il metodo di Tucidide. In questa età nascono e si diffondono stili "neo-attici" e "neo-arcaici", che riproponendo a distanza di secoli modalità rappresentative e stilistiche ormai remote; sembrano voler ignorare o rimuovere le esperienze delle ultime generazioni. Questo culto del passato coinvolse però anche i nuovi collezionisti romani.
Nel nostro contesto, vanno richiamati due sviluppi importanti di quei secoli:

1. prima la nascita del genere letterario della storia dell'arte, con la sua visione retrospettiva, di guardare a Plinio;
2. più tardi la fioritura di una vastissima industria delle copie dalle sculture classiche, che venivano riprodotte in calco e poi tradotti nel marmo con fedeltà sufficiente perché gli acquirenti potessero riconoscere nelle opere, l'autenticità. Era un fenomeno nuovo, copiare non è ovvio, e presuppone un pubblico curioso e ansioso di possedere, se non gli originali, almeno le repliche dell'arte più apprezzata. Il gusto delle copie ebbe un effetto non previsto: una volta scomparsi gli originali greci, è solo attraverso le copie la possibilità di un 'analisi archeologica filologica.

Secondo alcuni nell'Atene del V secolo a.C. la catastrofica conclusione della guerra del Peloponneso innescò un senso di decadenza delle fortune della città, e dunque una forma nostalgica del passato. In ogni caso. il rimpianto a una forma classica della polis e per le idee connesse di cittadinanza, comunità e autonomia cominciò in Grecia molto presto, dopo la perdita di iniziativa politica, ebbe alla radice non solo le basi della polis di vecchio regime. La nuova élite delle città ellenistiche si fondavano invece sulla ricchezza, sulla mobilità dei capitali.
La storia politica, e non solo la storia culturale dell'arte, è il quadro interpretativo nel quale va visto il classicismo degli antichi. Sono necessarie due considerazioni, il fatto che gli Antichi abbiano avuto a partire da un certo momento i loro classici ha naturalmente legittimato tutti i tentativi dei moderni di individuare, nell'ampio sviluppo dell'antichità classica, un più ristretto periodo che meritasse la qualifica di classico in modo più vero e più intenso. In secondo luogo, l'idea di un Rinascimento dell'arte che con tanta fortuna ebbe e ha fino ad oggi, un paradigma biologico-parabolico che gli Antichi elaborarono e trasmisero ai moderni. Ma gli antichi non misero mai a punto in forma compiuta un modello di sviluppo storico focalizzato sulla rinascita come successiva alla "morte" della cultura e dell'arte. Fu solo in epoca moderna che tutte le possibilità di qual modello biologico-parabolico si

dispiegarono e promossero un paradigma evolutivo dell'arte antica che faceva leva sulla decadenza. Lo schema di Plinio veniva trasmesso in forma riassuntiva e veniva assimilato e rifunzionalizzato. Il modello biologico-parabolico, si concludeva nella decadenza e nella morte delle arti, con l'aggiunta della rinascita diventava un modello ciclico, che si presta a ripetersi infinite volte. Proprio nella voragine fra morte e resurrezione, è la radice della corrispondenza simmetrica fra classico e rinascimento.
Nel XIX secolo entrambi i concetti presero un posto ben definito nel quadro disciplinare e istituzionale, entrambi si fondavano su premesse che già erano chiare alla generazione di Petrarca, e cioè che era necessario tornare agli antichi, dar loro vita e renderli attuali ai moderni; fare sé stessi simili agli antichi, per comprenderli fino in fondo riproponendo il loro insegnamento e le esperienze.

XIII-Eternità delle rovine

Il modello biologico della storia, nato per interpretare la storia culturale assimilando lo sviluppo a quello della vita individuale dell'uomo, finì in tal modo per differenziarsene drammaticamente. L'uomo muore e non rinasce, il "classico" muore per rinascere. Questo modello ciclico, questa ossessione per u classico sempre dato per defunto e sempre rinascente, attraversa tutta la storia culturale europea.
Persino gli storici dell'arte greco-romana hanno individuato delle rinascenze nell'interno del suo sviluppo. Come si vede, la rinascenza è diventata una categoria di giudizio onnipervasiva, nata per definire il rinascimento e poi applicata retroattivamente per analogia ad altre età e processi culturali.
Il classico prende una forma diversa e peculiare non solo rispetto a ogni sua vera rinascenza, ma anche ogni volta che esso viene evocato dagli specialisti come categoria di interpretazione storica: da un lato il Classico della rinascita carolingia che è diverso da quello della rinascita paleoloha o federicana, dall'altro il Classico di Kazhdan, una rinascita in diverse fasi.
Le varie declinazioni di classico non riguardano solo la storia culturale del passato, ma anche l'orizzonte intellettuale del presente. I rapporti coi mutili monumenti dell'antichità, quagli stessi del loro decadimento attestano la sua fine, ma al tempo stesso ce ne rendono le tracce presente, e ne testimoniano la morte e insieme ne preannunciano la rinascita. In questo senso **le rovine** sono al tempo stesso una potente metafora e testimonianza tangibile non solo di un defunto mondo antico ma anche della sua nuova vita. In un certo senso le rovine possono essere usate come una cartina. Esse segnalano al tempo stesso un'assenza e una presenza: mostrano, anzi sono, un'intersezione fra il visibile e l'invisibile. Ciò che è invisibile è messo in risalto dalla frammentazione di rovine, dalla loro perdita di funzionalità; ma la loro presenza visibile testimonia, ben al di là della perdita del valore d'uso, la durata, l'eternità, la loro vittoria sullo scorrere del tempo.
Sebbene ci siano numerose fratture e discontinuità nella storia di ogni popolo, nulla di paragonabile a questa fine del mondo antico è mai accaduto nelle altre grandi tradizioni culturali, come quelle dell'India, della Cina e del Giappone.
Grazie a uno studio di **Wu Hung**, possiamo vedere un confronto con la cultura cinese. In essa, il senso delle rovine, non ha nessun posto. Rappresentazioni di rovine compaiono nella pittura raramente, molto tardi e solo in pittori che risentirono le influenze europee. Nessuna scena narrativa è mai posta su uno sfondo di rovine, né mai viene rappresentato un uomo che visita, osserva o riflette sulle rovine.
Un genere tradizionale della poesia cinese, detto **huaigu,** cioè *meditazione sul passato*, sembrerebbe presentarsi benissimo alla descrizione e riflessione sulle rovine; ma nulla di paragonabile alla cultura europea. Due concetti fondamentali adatte a parlare di rovine, sono: ***xu e ji***.

- *XU* indica il vuoto, la desolazione, la distruzione, ed è presente in alcuni huaigu, nonché dipinti che appartengono essi stessi a quel genere, e contengono esperienze e meditazioni poetiche di un viaggiatore. Ma le rovine menzionate dai testi o rappresentate nei dipinti non sono mai resti di edifici abbandonati, piuttosto, campi non coltivati o alberi vicini alla morte, rovine, sì, ma della natura.
- Ji delinea le rovine piuttosto, come tracce di qualcos'altro e in particolare di personaggi del passato.

Come scrive Wu Hung, mentre "xu" sottolinea la cancellazione o l'occultamento delle tracce dell'uomo, ji ne evidenzia la sopravvivenza e l'esibizione. In questo senso qualsiasi cosa può diventare ji, o personaggio o evento.
Il pathos del tempo e della storia viene affidato alla natura, non ai segni della cultura. Gli edifici in rovina non erano mai oggetto di venerazione o di riflessione. Se considerato abbastanza importante, un edificio in rovina veniva rifatto dalle fondamenta, il più possibile simile all'antico, se no, veniva abbandonato senza rimpiante e rimosso dalla memoria storica e culturale. Secondo Hung, questa attitudine continua ancora oggi.
Anche nella tradizione occidentale la natura ha un ruolo capitale nella percezione culturale delle rovine, secondo Simmel, la rovina, mostra una sintesi fra natura e cultura.
Ma le rovine ci dicono cose che gli oggetti di natura non possono dirci: ci ricordando i loro antichi costruttori e frequentatori, ma anche chi trascurò e saccheggiò quegli edifici.

XIV-Identità e alterità

Nel corso del novecento, in un contesto culturale caratterizzato da uno statuto alto e poi declinante degli studi classici, è opportuno isolare in particolare due visione del classico che non nacquero l'una contro l'altra ma, oggi, ci appaiono fortemente contrapposte. La prima opzione tendenzialmente a-storica, volle vedere nel lascito un inalterabile sistema di valori universali, senza luogo e senza tempo, che per coincidenza null'altro furono messi a punto dai greci, diffusi e trasmessi dai romani.

L'altra visione si sforzò di storicizzare il classico calandone i vari momenti nelle relazioni interculturali.

Negli anni fra le due guerre mondiali, le differenze fra una visione e l'altra, continuarono. A un estremo sta il massiccio riuso del classico promosso dai regimi totalitari, Italia e Germania. Essi inglobarono e riproposero anche se in forma semplificata, le tensioni verso l'autentico come forma primordiale e rigenerante del classico. Fu promossa una visione del Classico come originario di valori. Il classico veniva considerato nei sistemi educativi e nella cultura delle elite, uno strumento di fascinazione e di arcaismo mitico. che dovrebbe guaire la modernità dai suoi guasti. colui che si oppone al movimento caotico della modernità è Pezzella, che propose una matrice di un nuovo ordine di futuro. Suo compito era di non rivisitare il classico, ma di proporre una forma aggiornata in competizione con il modernismo. A questa visione del classico, vi furono consenzienti molti architetti, tra cui Speer.

Ma a questi vi si opposero studiosi, che nelle culture classiche continuavano a cercare non l'identico, ma il *diverso*. Fra questi emerge **Aby Warburg**, uno storico della cultura che venne elaborando una propria visione del classico che fu allora marginale. Warburg si interrogava sulla natura del classico, non dà classicista, ma a partire da un'esigenza interiore di spiegare la natura del Rinascimento che era il centro dei suoi studi. Rispetto al Rinascimento il classico gli apparve come matrice potente anche se remota. Ma la centralità di quella sua resurrezione nel cuore della storia europea esigeva per lui una spiegazione più profonda, ovvero la ricerca degli strumenti concettuali per spiegare la rinascita in termini di storia culturale. Da capire era, per lui come mai quel deposito di memoria culturale, il classico, potesse serrarsi come un sepolcro, dischiudersi a nuova vita, come a ogni nuova sua incarnazione potesse variare profondamente, un processo dinamico intrecciato col divenire storico.

Il processo per cui schemi iconografici e formule espressive risorgono a distanza di secoli, non si riferiscono solo allo sguardo degli artisti, ma può essere descritto come un'alternanza drammatica di perdita di significato e riacquistò di significato. Questa riappropriazione di un antico patrimonio artistico non si può spiegare, per Warburg, se non attraverso un processo simpatetico, che implica la riscoperta del significato dietro la formula ormai fuori uso.

Le formule espressive degli antichi ebbero un intimo nucleo creativo, la cui forza si è conservata. È proprio grazi al loro nucleo espressivo, che quelle formule poterono a un certo punto essere riconosciute dallo sguardo di un artista, riattivate e rimesse in circolazione. L'artista coglie le potenzialità di uno schema iconografico antico, lo preleva, e lo riusa restituendogli l'antica intensità e potenza da una sorta di pulsione etimologica.

XV-Storie e ritorni

Se vogliamo intendere il significato del classico è opportuno rifiutare simultaneamente sia l'idea che la tradizione culturale dell'occidente sia in sè chiusa e conclusa, sia l'idea che la tradizione culturale occidentale non esiste come tale. La prima di queste concezione si traduce in una preconcetta posizione di superiorità di un occidente, dominante sullo scenario politico e militare degli ultimi secoli, e fino ad oggi. Le culture della tradizione occidentale rinunciano a cercare elementi unificanti e rischia di appiattire i processi culturali di grande complessità.

Per quanto la tradizione occidentale sia interconnessa con altre, essa ha almeno una sua peculiarità distintiva, e cioè qual continuo alternarsi di morti e di rinascite che **Ernest Howald**, ha chiamato "forma ritmica", della storia culturale europea. Ha elaborato uno specifico status, e anzi un senso delle rovine, perché questo modello di storia culturale ha bisogno delle rovine del passato, intorno a cui costruisce e annoda segmenti di memoria a differenza di altre civiltà in cui prevale il senso della continuità, come quella cinese, giapponese o indiana. Si può ipotizzare che la continuità implica, rafforza la sopravvissuta auctoritas dell'antico, crea come un nodo per la memoria, accresce l'efficacia dei modelli antichi in quanto antichi. --> Si può sostenere che la consapevolezza della distanza è un potente incentivo alla reinvenzione creativa.

Ma la forma ritmica è davvero una peculiarità occidentale? Per esempio nelle culture amerindiane è molto diffusa l'idea che l'umanità presente, anzi il mondo intero come oggi, è sia il risultato di una serie di catastrofi, a ciascuna delle quali segue un nuovo atto creativo. Prendiamo gli Hopi, la cui mitologia è ancora viva insieme on le forme pagane del culto. Secondo la mitologia Hopi, quello di oggi è il Quarto Mondo. che risullta dalla distruzione dei primi tre:

Il Primo Mondo fu *Tokpela, ("lo spazio infinito"),* creato dall'unico dio originario, Taiowa. Egli creò il dio Nipote, che a sua volta creò le acque, l'aria e le terre, e poi la Donna-Ragno, che a sua volta creò due gemelli. Essi si misero

in ordine il mondo, quindi Taiowa li incaricò di creare l'umanità: Il primo popolo che visse felice e in armonia. Venne poi il serpente che accrebbe la discordia. Il dio nipote parlò con il dio originario, e insieme decisero che quel mondo andava distrutto, e che solo pochi meritavano di salvarsi. Essi vennero chiusi in una grotta, dove viveva il popolo delle Formiche, mentre il mondo venne distrutto da un'enorme eruzione di tutti i vulcani della terra.
Dopo che la terra fu raffreddata, fu creato il Secondo Mondo, il suo nome fu *Tokpa (“mezzanotte oscura")*. Il dio nipote mise terra dove c'era acqua e viceversa, e finalmente fece sorgere dalle grotte il secondo popolo. Ma dopo
qualche tempo gli uomini divennero sempre più avidi, e infine smisero di pregare il creatore. Così il dio nipote, distrusse anche questo mondo, salvando nelle grotte delle Formiche, i pochi che ancora pregavano gli dei. Distrutto dal ghiaccio. Il Terzo Mondo si chiamò *Kuskurza (perso nel tempo)*, fu creato dopo che la terra si fu riscaldata e gli uomini poterono uscire dalle tane delle formiche. Gli uomini di questo terzo popolo crearono grandi città in cui vivevano insieme, ma presto divennero troppo occupati nelle loro faccende, e smisero di cantare le lodi del Creatore Mondo distrutto con l'acqua.
Dopo che le acque si ritirarono vi fu la Terza Emergenza, e dagli alber dove si era rifugiato il quarto popolo, il mondo in cui viviamo.
Forme analoghe di questo mito cosmogonico si ritrovano in altre civiltà indo americane. Quello degli hopi non è un caso isolato. Non è difficile rintracciare anche in culture a noi vicine, l'immagine di una storia culturale dell'umanità, fondata sulla sequenza di catastrofi successive.
In India, i testi presentano una visione ciclica del cosmo, che passa attraverso un infinito numero di creazioni e distruzioni. Anche la bibbia presenta due drastiche cesure della storia dell'uomo: la cacciata dell'Eden e il Diluvio Universale.
Questi parziali esempi, suggeriscono che la rappresentazione della cosmogonia, ma anche delal storia culturale dell'umanità come une successione di catastrofi e rinascite, potrebbe ben risultare presente non solo nelle tradizioni culturali, ma anche in altre. Ma nonostante le apparenze, l'unicità della tradizione occidentale risalta con forza maggiore.
Grazie comunque a vicende storiche particolari, il modello mitico delle catastrofi ha potuto incarnarsi nella storia, e diventare oggetto di indagini storiche. Questo fu un punto caratterizzante della tradizione culturale occidentale. Quello della tradizione figurativa occidentale, consiste in una grande capacità inclusiva, reale e potenziale, grazia alla quale Picasso riuscì a decifrare i codici delle immagini africane, giustapponendole a riconoscibili echi dell'arte classica.
È importante osservare che i ritorni sono ogni volta simili ma anche diversi, perché modificati dalle nuove situazioni in cui si verificano. Il cerchio del ritorno si completa ogni volta ad un livello diverso. Le rinascite, anche se esibiscono elementi comuni e similari, sono esperienze ogni volta originali e differenti. Questo modello evolutivo prevede per definizione, la ricerca inclusiva di modelli prima di tutto nell'antichità greco-romana, ma poi anche in altre culture. Il classico viene ri-classificato in ruoli in parte coerenti e in parte nuovi, in un processo di continua de-significazione e ri-significazione, che da un lato costituisce la trama della storia culturale europea, dall'altro è esso stesso oggetto della nostra indagine storica.
È molto nota la distinzione proposta da **Claude Lévi-Strauss**, fra società clade e "società fredde".
Le società fredde non sono fuori dalla storia, anzi hanno un passato antico quanto il nostro. Questa freddezza con cui descrive Strauss, non è una mancanza, un'assenza, ma il prodotto di un'evoluzione culturale. Le società "fredde" perseverano nel loro carattere mediante il mito e il rito, le società "calde", generano il mutamento mediante lo sviluppo tecnologico el a memoria storica.
Jan Assmann nel suo grande libro sulla memoria ha proposto un altro modello interpretativo, che nega la distinzione fra "società clade" e "fredde". Le varie culture elaborano nel tempo diverse strategie di gestione della memoria culturale, diversi usi del passato, che contengono elementi pertinenti all'uno e all'altro polo. Secondo, Assmann, l'antica cultura egizia e le antiche culture mesopotamiche mostrano due opposte strategie di gestione della memoria storica.

XVI-Futuro del classico

A ogni sua nuova incarnazione, lo abbiamo visto, il classico viene presentato come un postulato più o meno scontato, ma in realtà riflette di volta in volta un progetto. Per esempio l'irrisolto dualismo dell'arte romana, di cui si è parlato, di fatto riflette l'opposizione storiografica fra un medioevo lontano dai classici e la loro rinascita. Se per Winckelmamm ridistribuì i ruoli disponendo i greci su un versante, i romani sull'altro, fu qui che si sarebbe innestata la rivalutazione dell'arte romana. **-->** fu proprio rispetto al suo rapporto col classico che l'arte romana, finì con il ricoprire due ruoli opposti: da un lato quello di base e fondamento per lo sviluppo dell'arte medievale, dall'altro un blocco interscernibilmente greco-romano.

Questo esempio mostra chiaramente le oscillazioni e contraddizioni nell'estensione, nella definizione e nell'uso del classico, non mettendo mai in dubbio l'esistenza. Questo gioire di ipostasi del classico non solo non indebolisce, ma anzi rafforza la tesi di Howald, che nella rinascita del classico riconobbe la forma ritmica della storia culturale europea. Se è possibile farne uso così diverso modificandone di continuo l'immagine, è prima di tutto perché al classico in quanto tale, continua a connettere valori ritenuti universali, come la perfezione, la misura, l'equilibrio, la grazia, l'intensità e la naturalezza dell'espressione.
Anche al nostro tempo è possibile scegliere fra due opposti usi del classico: quello che lo iconizza come un sistema di valori e quello che vi cerca la varietà e la complessità dell'esperienza storica. il primo dei due usi del classico può accettare, anzi incoraggiare il continuo regresso degli studi classici nei percorsi
formativi; il secondo richiede di interrogarsi a fondo sul possibile significato e futuro del classico nella scuola, nell'università.
In un saggio Strauss, ha suggerito la riscoperta dell'antichità classica nel rinascimento come una prima forma di etnologia, poiché si riconobbe che nessuna civiltà può pensare sé stessa, se non dispone di altre società che servano da termine di comparazione; la rinnovata presenza dell'antico introdusse così la tecnica dello straniamento come esercizio intellettuale, innescando una rivoluzione culturale. Secondo Strauss, anzi il sorgere dell'etnologia non sengò che un'estensione del primo umanesimo allo studio degli antichi. Il suo modello interpretativo si propone di considerare il confronto con gli antichi come una forma antropologica latente, si basa sul rinascimento dell'antichità, e incrocia, anzi ingloba, il tema perenne del classico che muore e risorge: insomma, si presenta come una nuova versione della diagnosi di Howald. Per Strauss la riscoperta del classico non è associata a un sistema stabile di valori occidentali da contrappore agli altri, al contrario essa è messa in serie con la riscoperta delle culture altre, in un crescendo che parte dal classico, ma per estendersi necessità di tutte le civiltà.
I poli su cui ci siamo basati, ovvero: insistito, identità e alterità, risultano dislocati.
Una nuova fondazione degli studi classici in un contesto globale, dovrebbe non solo contestare l'immagine vulgata del classico come valore atemporale, ma anche proporre un visone del classico proiettata al futuro, ed elaborare alcuni principi ispiratori di un nuovo statuto degli studi classici in un contesto culturale soggetto a mutazioni tanto radicali come quelle a cui stiamo assistendo. Su questa strada possiamo provare a indicare tre principali indirizzi:

- In primo luogo il classico dovrebbe essere considerato come piattaforma d'origine delle culture dell'Europa moderna, ma con piena coscienza di quel suo morire e rinascere, della sua funzione essenziale nel dare alla storia culturale europea la sua tipica e unica forma ritmica.
- In secondo luogo, l'età classica greco-romana, potrebbe essere vista come un gigantesco esperimento di globalizzazione-culturale.
- In terzo luogo, il classico può e deve essere la chiave d'accesso a un confronto con le culture "altre", in senso globale. Ed è proprio in un contesto globale che è necessario esplorare i tempi della storia di tutte le culture, privilegiando i momenti di formazione e interscambio. Qui il classico greco-romano conserva almeno, rispetto a ogni cultura storica, una peculiarità unica e irripetibile, che ne rende tanto necessaria la conoscenza per intendere non solo i tempi lunghi della storia, ma anche gli elementi costituitivi della civiltà contemporanea.

La sua continua rivisitazione in un drammatico e ripetuto alternarsi di morti e resurrezioni, può essere considerata la forma ritmica della storia culturale europea, della quale è unica. Tale forma ritmica, ha per fulcro proprio il classico nel suo perenne alternarsi di morti e rinascite. La forma ritmica ha un ruolo rigenerativo, e fondante non tanto per l'antropologia come disciplina, ma per la stessa idea del confronto fra culture.
L'essenza del classico in quanto risultato di scambi e mescolanze fra culture e la forma ritmica sono due facce della stessa medaglia.
Il classico potrebbe ancora essere oggetto di attenzione e di studio, avrebbe senso riproporlo anche nella scuola, non più come immobile privilegiato élite, ma come efficace chiave d'accesso alla molteplicità delle culture del mondo contemporaneo.